

A LINGUAGEM DAS LÁGRIMAS NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI

António Manuel de Andrade Moniz

Introdução

A linguagem das lágrimas, enquanto signo complementar e inter-actuante da comunicação linguística, constitui, na literatura portuguesa de todos os tempos, designadamente do século XVI, um recorrente e expressivo recurso poético de inegável sedução, enquanto veículo de uma identidade cultural, através da qual se representa de modo tão significativo a essência da condição humana.

Por um lado, tal tópico mergulha as suas raízes na concepção efémera do ser humano, bem patente tanto nos padrões literários da cultura greco-romana como nos textos bíblicos que configuram a matriz judaico-cristã. Por outro, a multissecular experiência da diáspora portuguesa releva, de modo singular, o clima de incessante emotividade que acompanha as cenas de despedida e o processo da viagem para paragens longínquas, que inclui a longa e, por vezes, definitiva permanência no exílio.

Para além do mero facto biológico da secreção lacrimal, acompanhada de fenómenos de excitação, como a aceleração cardíaca, a elevação da pressão sanguínea, a vasodilatação periférica e a aceleração respiratória¹, as lágrimas, na análise de Georges Dumas, enquanto

¹ Cf. Georges Dumas, “Les Larmes”, in *Journal de Psychologie*, 1920, p. 49.

complexo sistema de inter-relação psicossomática², representam uma linguagem semiconvencional de grande significado antropológico e sociocultural: “la collectivité a accepté ce sens, l’a généralisé, l’a modifié et que, dans bien des cas, elle a créé d’elle même, par le jeu de ses propres forces (religions, coutumes, institutions), des gestes qui expriment des sentiments et ou la biologie n’a plus rien à voir”³.

Deste modo, podemos entender a linguagem das lágrimas em conexão com outros signos complementares, como os gestos e a mímica da expressão e expansão da dor (mãos erguidas, auto-esbofeteamento, prostração, etc.), na linha teórica da chamada *etnografia da comunicação*, proposta por Ray Birdwhistell e Edward Hall, a partir da introdução da gestualidade (*cinésica – Kínesis*) e do espaço interpessoal (*prossémica*), no domínio tradicional da comunicação, como um todo integrado⁴.

Trata-se de algo que ultrapassa um exterior e frio ritualismo social, como observou Marcel Mauss a propósito dos funerais australianos, num misto de reacção obrigatória e manifestação sincera de sentimentos: “Tout ceci est à la fois social, obligatoire, et cependant violent et naturel; recherche et expression de la douleur vont ensemble”⁵. Marcel Granet adopta óptica similar ao observar a linguagem da dor na civilização chinesa⁶.

Por seu turno, Anne Vincent-Buffaut, inspirada nestes dois autores, aplica à literatura de expressão francesa dos séculos XVIII e XIX a análise do fenómeno das lágrimas, comparando a atitude masculina com a feminina, a expressão pública com a privada, concluindo que elas constituem um processo de deliciosa partilha⁷.

² Georges Dumas avança também causas psíquicas, como a dor física ou moral, e a aflição, para o exagero da secreção lacrimal e explicações hipotéticas dessa inter-relação. Cf. *id.*, *ib.*, p. 46

³ *Id.*, *ib.* p. 57.

⁴ Cf. Bateson *et alii*, *La Nouvelle Communication*, Paris, Editions Seuil, 1981, pp. 21-24, 84.

⁵ Marcel Mauss, “L’expression obligatoire des sentiments”, in *Essais de Sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1968-1969, p. 86.

⁶ Cf. Marcel Granet, *La Civilisation Chinoise. La vie publique et la vie privée*, Paris, La Renaissance du Livre, 1929, *passim*.

⁷ “Ce qui frappe dans la rhétorique larmoyante du XVIIIe siècle, c’est à quel point l’échange de larmes est récurrent: elles s’échangent, se partagent, se mêlent avec délices” (Anne Vincent-Bufault, *Histoire des Larmes. XVIII-XIXe siècles*. Paris, Editions Rivages, 1986, p. 8).

De resto, as lágrimas dos heróis homéricos foram já devidamente evidenciadas por Hélène Monsacré como um signo arquetípico da epopeia clássica, fonte inspiradora da elegia e da tragédia gregas, a qual apresenta a imagem de Níobe⁸, transformada em pedra, sobre o Sípilo, digerindo os lutos enviados pelos deuses, como uma esteia funerária, monumento simbólico da dor eterna⁹.

Como signo de grande valor polissémico, as lágrimas constituem um veículo tanto da expressão como da impressão dos mais variados sentimentos e emoções. A mágoa, a ofensa, o medo, o receio, o pavor, a preocupação, a aflição, a cólera, a dor, a saudade são sentimentos de teor predominantemente negativo expressos pelas lágrimas. Ao invés, a alegria, a gratidão, a piedade, a compaixão, a contrição são sentimentos de carácter positivo, que contrabalançam com os negativos. Deste modo, para além do seu valor privilegiado de complementaridade da comunicação linguística, que como elemento adjuvante (que exprime o inefável), quer como obstáculo (que impede e corta a fluência da palavra), as lágrimas assumem, no código semiótico universal, uma função social diferenciada: a de súplica e persuasão retórica, a da representação dramática (tanto trágica como cómica), a de elemento ritual que actualiza o mito, a de espectáculo comercial, etc.

Pela enorme variedade de sujeitos e situações que abrange, o signo das lágrimas toma-se numa espécie de bissectriz que atravessa quase todos os ângulos do texto literário quinhentista. Trata-se praticamente de um sujeito universal: choram pessoas de todas as idades, etnias e culturas, de todas as condições sociais, de ambos os sexos, do universo real e do mitológico, do presente e do passado; choram indivíduos, choram grupos e multidões. Às lágrimas derramadas justapõem-se as lágrimas preconizadas, como se o Mundo e a História não superassem o cenário pessimista e dolorista de um *vale de lágrimas*¹⁰.

⁸ Na *Ilíada*, a história de Níobe é escolhida por Aquiles para estabelecer uma relação paralelística com a dor de Príamo. Ambos digerem a dor de terem perdido filhos (kndea Myria péssõ – // XXIV, 639 = kndea péssei – // XXIV, 617): Níobe, doze filhos (seis rapazes e seis meninas) na flor da idade / Príamo, Heitor; ambos são vítimas da cólera de Apolo; ambos choram os filhos durante nove dias, antes de serem sepultados; ambos simbolizam a perenidade da dor dos pais (maternidade / paternidade); ambos voltam a comer, depois de se cansarem de verter lágrimas.

⁹ Cf. Hélène Monsacré, *Les Larmes d'Achille (le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère)*, Paris, Editions Albin Michel, 1984, pp. 191 s.

¹⁰ Expressão emblemática da oração *Salve, Regina*.

Do ponto de vista semiótico¹¹, as lágrimas representam um signo de valor polissémico, tanto a nível gestual como verbal, realizando o chamado ciclo da semiose, a vida da comunicação, o uso e a interpretação que é operada a partir dos signos: é a sociedade que usa os signos, para comunicar, para informar, para mentir, enganar, dominar e libertar”¹². Enquanto linguagem universal, elas permitem, muito mais do que qualquer outro código, um entendimento que ultrapassa a mera cognição, para estabelecer, na comunhão dos sentimentos e emoções, os laços mais genuínos da fraternidade e da solidariedade humanas, em ordem à construção de um mundo melhor.

Do ponto de vista gnosiológico, a linguagem das lágrimas veicula, na sintonia das almas, uma mensagem intersubjectiva que une mais do que divide, numa aproximação transracional entre sujeito e objecto que a palavra só por si, por mais que se revista de humildade e diálogo diplomáticos, não consegue realizar.

E esta prodigiosa comunicação afectiva que o texto literário capta e difunde na poética das lágrimas, designadamente num século reputado de humanista, não só por se inspirar, mais do que qualquer outro, na caudalosa fonte de Hélicon, simbólica das musas greco-latinas, mas também por equacionar de modo directo e irrefutável as grandes questões que tocam a condição humana, como a origem e o destino desse ser a um tempo émulo dos deuses, vocacionado para a descoberta dos segredos do Universo, como manifesta o mito de Prometeu, e a outro tempo tão fragilizado na sua efemeridade e na sua mesquinha visão do Outro, envolvendo-se em trágicas divisões na ambiciosa luta pelo poder, como profusamente o exemplifica a História até aos nossos dias.

Vejamos como, a partir de três aspectos complementares, a expressão lírica e a representação trágica, a persuasão retórica e a indignação satírica, a linguagem das lágrimas serve de código polarizador de uma vasta gama de sentimentos e emoções, em textos de autores como Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Antó-

¹¹ Entendida não só como uma teoria geral da cultura mas também como uma forma da práxis, a semiótica, tal como a propõe Umberto Eco, é “uma técnica de pesquisa que consegue dizer-nos de um modo bastante exacto como funcionam a comunicação e a significação” (*O Signo*, trad port. Lisboa, Editorial Presença, 1973, p. 17), estudando “as relações entre código e mensagem e entre signo e discurso” (id, ib., p. 19).

¹² *Id., ib.*, p. 20.

nio Ferreira, Camões, Fernão Mendes Pinto, Diogo do Couto e outros autores como os coligidos na História Trágico-Marítima.

O texto trágico, designado por Christine Noille como *le plaisir des larmes*, na sequência da Poética aristotélica¹³, nascido de um desprazer¹⁴, o prazer das lágrimas, tópico particular na época clássica, tanto na retórica como na filosofia¹⁵, pode considerar-se emblemático de uma estética e de um quadro mental: “Dans sa virulence paradoxale, le plaisir des larmes y devient emblématique du plaisir que l’art procure, et permet alors d’introduire les conceptions idéologiques générales”¹⁶.

Os textos que vão apreciar-se, de modo mais ou menos directo, pela sua incidência predominantemente disfórica, convergindo, quase todos, sob o signo eloquente das lágrimas, para o texto trágico, constituem guias preciosos na formação da consciência e da responsabilidade do ser humano, a partir da reflexão catártica que provocam, a via construtiva da pedagogia da Dor.

1. A expressão lírica e a representação trágica

Livro elegíaco de um destinador triste (“Coitada de mim, que estou falando”¹⁷) para um destinatário igualmente triste (“Os tristes o poderão ler”¹⁸), a novela sentimental *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, é um cruzamento de amores infelizes, desencontrados, como os de Avalor e Arima, ou os de Binmarder e Aónia. Assim, a dor converte-se em consolação, como se possuísse o talismã da cura: “Muito me aprouve achar-vos também conforme à minha tristeza, porque nos consolaremos ambas desconsoladas: que isto vai assim como quem é doente de alguma peçonha e se cura com outra”¹⁹.

¹³ Cf. Christine, Noille, “Le Plaisir et les Larmes. En marge de Richard Rorty”, in *Poétique*, 88, Nov. 91, Paris, Seuil, p. 500.

¹⁴ Cf. E. Kant, *Critique de la Faculte de Juger*, Paris, Gallimard, 1985,1, 27, p. 202.

¹⁵ “Sous l’influence du cadre spéculaire informant la conception de l’art, le font à la lumière des critères platoniciens du vrai et du bien” (C. Noille, *op. cit.*, p. 501).

¹⁶ *Id.*, *ib.*, p. 506.

¹⁷ Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Obras Completas de..., I, 2.^a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa 1959, cap. I, p. 5.

¹⁸ *Id.*, *ib.*, p. 3.

¹⁹ *Id.*, *ib.*, cap. III, pp. 16 s.

O episódio simbólico da morte poética do rouxinol ilustra de modo fascinante este clima profundamente elegíaco, no qual as lágrimas do sujeito ouvinte se cruzam com o canto exaustivo da ave canora, como se o pranto ‘esgotasse ou, pelo menos, resumisse as funções vitais do ser humano: “Começou a cantar tão docemente que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir. E ele cada vez crescia mais em seus queixumes, que parecia que, como cansado, queria acabar, senão quando tornava como começava. Então, triste da avezinha, que, estando-se assim queixando, não sei como se caiu morta sobre aquela água. [...] O coração me doeu tanto em ver tão asinha morto quem dançava tão pouco havia que vira estar cantando, que não pude ter as lágrimas. [...] Grande pedaço de tempo estive assim embargada dos meus olhos, entre os cuidados que muito havia que me tinham já então, e ainda terão até que venha o tempo que alguma pessoa estranha, de dó de mim, com as suas mãos cerre estes meus olhos, que nunca foram fartos de me mostrarem mágoas de si”²⁰. Análogo clima elegíaco se respira em grande parte das composições líricas de Sá de Miranda, tanto em língua castelhana como portuguesa, tanto em medida velha como nova. Se, na cantiga IV, o poeta interroga o sentido profundo da vida, quando nela se entra chorando, se passa suspirando e tem a morte como saída²¹, no soneto III, confessa ter chorado “anos”, “dias e noites”²², enquanto, no soneto VIII, pergunta quem dará aos seus olhos uma fonte de lágrimas que brote, sem cessar, noite e dia: “Quien dará a los mis ojos una fuente / De lagrimas que mane noche i dia? / Respirará siquiera esta alma mia / Llorando ora el pasado, ora el presente?”²³,

Por sua vez, os sonetos de António Ferreira, lembrando a *Vita Nuova*, de Dante, e os sonetos de Petrarca, recorrem sistematicamente ao tópico lírico-elegíaco das lágrimas, quer como caracterização psicológica do sujeito quer como representação do mundo. Lembrando o destinatário de Menina e Moça, o poeta privilegia “Quem de tristezas

²⁰ *Id., ib.*, cap. II, pp. 9 s.

²¹ “Puede se esta llamar vida / A la qual se entra llorando, / Que se pasa sospirando, / Por la muerte es la salida” (quadra do mote da Cantiga IV, in *Poesias de Francisco Sá de Miranda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 12).

²² “Chorei dias e noites, chorei anos / E fui de longe ouvido, polo escuro, / Gritando, acrescentar muito em meus danos” (1º terceto do soneto III, in *ib.*, p. 68).

²³ 1.ª quadra do soneto VIII, in *ib.*, p. 71.

vive”²⁴, associando ao contraste entre cantar e chorar a cumplicidade do Amor²⁵ e a responsabilização da *Fortuna* e do *Tempo avaro*²⁶.

Se raro é o soneto dos *Poemas Lusitanos* em que não figure o pranto, na tragédia *Castro* não é só a protagonista que chora e convida às lágrimas, mas é o próprio coro da peça que personifica o *choro das moças de Coimbra* e como tal é intitulado que interpela, em versos sáficos, o público leitor/espectador a chorar a morte de Inês: “Chorem todos a Tragédia triste, / Que esta crua morte deixará no Mundo”²⁷.

Figura feminina igualmente marcada pela tragédia é D. Leonor de Sá, tal como o I relato da *História Trágico-Marítima*, anónimo, no-la representa, através da adjectivação disfórica, em ritmo ternário, e da intensificação hiperbólica e exclamativa: “a desditosa de sua mulher e filhos [...]; tão fraca, tão triste, e desconsolada [...] que cuidar bem nisto, he cousa para quebrar os corações!”²⁸. O rosário estóico das lágrimas, associado à fraqueza física e à humilhação pública, é um recurso permanente e expressivo deste espectáculo elegíaco: “quando [Manoel de Sousa] tornou, achou D. Leonor muito fraca, assim de fome, como de chorar, que depois que os Cafres a despirão, nunca mais d’alli se ergueo, nem deixou de chorar”²⁹.

Na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, entre os vários espectáculos lastimosos sobressai, no seu apelo catártico, o desfile do rendido Chaubainhá de Martavão, no Pegu, perante o tirano de Bramá, com “trinta ou quarenta molheres moças fidalgas muito formosas cos

²⁴ “Quem de tristezas vive, só me lea: / Cante a quem inspira Amor mais doce canto: / Busco piedade só, não gloria, ou fama” (2º terceto do soneto II, in *Poemas Lusitanos do Doutor António Ferreira*, 3.ª ed., Tomo I, Lisboa, na Typographia Rollandiana, 1829, p. 5).

²⁵ “Eu não canto, mas choro; e vai chorando / Comigo Amor, de ter-me assi obrigado / Em parte tal, que nem a elle he dado / Valerm’ em mais mais, que de yr-me consolando” (1.ª quadra do soneto III, in *ib.*, p. 6).

²⁶ “Se as saudosas lagrimas, que chora / Minh’alma apôs hum, bem seu, que tão caro / A fortuna lhe faz, e o tempo avaro, / Em que já bem nenhum, nem razão mora. // [...] Choraria meu mal comigo a gente, / E de pura piedade esperaria / Ouvirem-me inda os Ceos meu santo rogo” (2.ª quadra e 2º terceto do soneto IV, in *ib.*, p. 7).

²⁷ IV acto, in *ib.*, Tomo II, p. 229.

²⁸ I relato, in Bernardo Gomes de Brito, *Historia Trágico-Marítima...*, Tomo I, Lisboa, Livraria Alcobaça Sagrada Congregação do Oratório, 1735, pp. 32 s.

²⁹ In *ib.*, p. 35.

rostos baixos chorando, & muyto afrontadas, encostadas todas em outras molheres que as sustentavão”³⁰. A simples visão da figura do monarca vencido, “vestido por dó em hũa cabaya de veludo preto muyto comprida”, “rapado ... cabeça, barba & sobancelhas”, em cima de uma pequena *alifanta*, “em sinal de pobreza & desprezo do mundo”, a corda ao pescoço, “muyto velha”, a tristeza no rosto, é suficiente para provocar o pranto colectivo³¹, acompanhado de práticas masoquistas violentas (bofetadas, pedradas), num banho hiperbólico de sangue³². A prova evidente desta representação dramática é o efeito catártico no espectador inimigo desta *horribilidade* e “lastima do que aly se via & ouuia”³³. O espectáculo continua com o gesto consolatório do marido para com a mulher, para que acorde do desmaio. Segue-se o saque e destruição da cidade, em sinal de domínio, o incêndio das casas e dos templos, a morte à fome e ferro de 60 mil pessoas³⁴. Nova procissão se organiza, a procissão das lágrimas, na qual 140 padecentes desfilam para a morte³⁵.

Eco das redondilhas *Super Flumina*, no soneto camoniano “Na ribeira do Eufrates assentado”, o tema recorrente da saudade da Pátria, “doce Sião”, num paralelismo intertextual com o cativo judeu em Babilónia, conflui com o da auto-análise do sujeito lírico. Depois de tomar consciência, numa postura de contemplação, da efemeridade do *breve bem*, da felicidade vivida e eclipsada, depois de transcrever a interpelação de uma voz não identificada sobre a sua recusa de cantar, já que, como diz o ditado popular *quem canta seus males espanta*,

³⁰ Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, cap. CL, p. 448.

³¹ “[...] no aspeito do rosto vinha tão triste q. não auia quê olhasse para elle que pudesse ter as lagrimas” (*id.*, *ib.*, p. 449),

³² “[...] em o vendo da maneyra que vinha [...] deraõ todos hũa tamanha grita por seys ou sete vezes q. parecia que se fundia a terra, & apos isso lamentações com grandes vozes & prantos, & bofetadas nos rostros, ferindosse com pedras nas cabeças tão sem piedade que os mayns delles se banhauão no seu proprio sangue” (*id.*, *ib.*).

³³ “[...] causaua tamanha tristeza em toda â gente, que até os mesmos Bramaas da guarda, gente inimiga, & por natureza robusta, chorauão como crianças” (*id.*, *ib.*). A comparação *como crianças* traduz a naturalidade e espontaneidade de sentimentos, sem obstáculos impostos ou artificiais.

³⁴ Cf. *id.* *ib.*, cap. CLI.

³⁵ “[...] sessenta grepos [...] cos rostos baixos e chorando muytas lagrimas [...] dezião [...] a que outros respondião chorando” (*id.*, *ib.*, p. 454).

num apelo à transformação sublimante das lágrimas em canto (“Da causa de meus males perguntado / me foi: – Como não cantas a história / de teu passado bem, e da vitória / que sempre de teu mal hás alcançado? // Não sabes que, a quem canta se lhe esquece / o mal, inda que grave e rigoroso? / Canta, pois, e não chores dessa sorte”)³⁶ o sujeito responde suspirosamente com uma nota de profundo e nostálgico pessimismo, comparável ao de Bernardim Ribeiro, no episódio referido: “Respondo com suspiros: – Quando crece a muita saudade, o piadoso / remédio é não cantar senão a morte”³⁷.

Perante a descoberta do logro amoroso, o sujeito lírico rejeita o canto, limitado a palinódia e convertido em choro³⁸, enquanto o “triste pastor todo embebido / na sombra de seu doce pensamento”, espalhando “ao leve vento” suas queixas “cum brando suspirar da alma saído”³⁹, desiludido com a indiferença da Natureza ante o seu drama, questiona a validade do seu lamento: “A quem me queixarei, cego, perdido, / pois nas pedras não acho sentimento? / Com quem falo? A quem digo meu tormento / que onde mais chamo, sou menos ouvido?”⁴⁰. De modo análogo, o sujeito poético desfaz-se em lágrimas, num discurso recheado de trocadilhos e dirigido a um destinatário universal, desejando eufemisticamente a Morte⁴¹. Pintando o quadro mais negro da existência humana, expresso pelas imagens do eclipse do Sol, dos partos monstruosos, da chuva de sangue e das lágrimas universais, imagens bíblicas da destruição do Mundo, o sujeito da

³⁶ 2.^a quadra e 1.^o terceto do soneto “Na ribeira do Eufrates assentado”, in Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 181.

³⁷ 2.^o terceto, in *id.*, *ib.*

³⁸ Eu cantei já, e agora vou chorando / o tempo que cantei tão confiado; / parece que no canto já passado / se estavam minhas lágrimas criando” (1.^a quadra do soneto, in *id.*, *ib.*, p. 171).

³⁹ 1.^a quadra do soneto “Indo o triste pastor todo embebido”, in *id.*, *ib.*, p. 172.

⁴⁰ 2.^a quadra, in *id.*, *ib.*

⁴¹ A veemência de tal desejo retórico, endereçado ao *cego Amor*, em contraste com a modéstia, também retórica, da “voz fraca” do cantor, é consequência da motivação infundável e incansável dos seus males: “Pois meus olhos não cansam de chorar / tristezas, que não cansam de cansar-me; / pois não abrande o fogo em que abrasar-me / pôde quem eu jamais pude abrandar; // não canse o cego Amor de me guiar / a parte donde não saiba tornar-me; / nem deixe o mundo todo de escutar-me, / enquanto me a voz fraca não deixar” (1.^a e 2.^a quadras do soneto, in *id.*, *ib.*, p. 161).

escrita, tal como Job⁴² ao ver-se invadido por toda a espécie de calamidades, amaldiçoa a própria vida⁴³.

Lágrimas impressionantes são as do pescador Aónio, completamente só diante da Natureza insensível, incapaz de se solidarizar com a sua dor. Deitado sobre a areia, invocando o nome amado, sem qualquer efeito mágico, essas lágrimas adensam a tensão dramática do canto elegíaco, em contraste com a repugnante e calma indiferença dessa Natureza⁴⁴. Pelo contrário, a *madrugada*, plenamente solidária com a despedida saudosa de dois amantes, apesar da aparente alegria (leda) que reveste o seu aspecto esplendoroso, adquire paradoxalmente um rosto *triste*, em função dessa solidariedade⁴⁵. Por isso, o soneto em causa transforma hiperbolicamente as lágrimas derramadas num *grande e largo rio*, imagem que, apesar de tópica da lírica quinhentista, ainda hoje mantém o seu encanto: “Ela só viu as lágrimas em fio / que, d’uns e d’outros olhos derivadas, / s’acrescentaram em grande e largo rio”⁴⁶.

Abrindo com a representação da crescente sensação da evanescência da vida, a sextina “Foge-me pouco a pouco a curta vida” coloca em dúvida a verdade dessa mesma vida, estabelecendo uma antítese entre o *passar* e o *ficar*, entre a *idade* e a *pena*, simbolizada pelo signo da lágrimas⁴⁷, cuja finalidade é questionada, bem como a da própria

⁴² Cf. *Livro de Job*, III.

⁴³ “O dia em que eu naci, moura e pereça, / não o queira jamais o tempo dar; / não torne mais ao mundo, e, se tornar, / eclipse nesse passo o Sol padeça. // A luz lhe falte, o sol se [lhe] escureça, / mostre o mundo sinais de se acabar; / nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar, / a mãe ao próprio filho não conheça. // As pessoas pasmadas, de ignorantes, as lágrimas no rosto, a cor perdida, / cuidem que o mundo já se destruiu” (quodras e 1º terceto, *in id., ib.*, p. 182).

⁴⁴ “O pescador Aónio, que deitado / onde co vento a água se meneia, / chorando, o nome amado em vão nomeia, / que não pode ser mais que nomeado. [...] // Ninguém lhe fala. O mar, de longe, bate; / move-se brandamente o arvored; / leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita” (2.ª quadra e 2º terceto do soneto “O céu, a terra, o vento sossegado”, *in id., ib.*, p. 169).

⁴⁵ “Aquela triste e leda madrugada, / cheia toda de mágoa e de piedade, / enquanto houver no mundo saudade / quero que seja sempre celebrada” (1.ª quadra do soneto, *in id., ib.*, p. 157)

⁴⁶ 1º terceto, *in id., ib.*

⁴⁷ “vai-se-me o breve tempo d’ante os olhos; / choro pelo passado e quando falo, / se me passam os dias passo e passo, / vai-se-me, enfim, a idade e fica a pena” (sextina “Foge-me pouco a pouco a curta vida” 1.ª estrofe, *in id., ib.*, p. 303).

verbalização dos sentimentos ante a inutilidade de tais gestos: “Que maneira tão áspera de pena! / Que nunca uma hora viu tão longa vida / em que possa do mal mover-me um passo. / Que mais me monta ser morto que vivo? / Para que choro, enfim? / Para que falo, / se lograr-me não pude de meus olhos?”⁴⁸.

Por outro lado, a ausência de lágrimas reveste paradoxalmente um significado de intensificação elegíaca na cantiga “Na fonte está Leonor”, já que “em mágoa grande, / seca as lágrimas a mágoa”⁴⁹. Numa perspicaz intuição psicológica, o poeta cantor do sofrimento humano apresenta-nos, assim, ao lado da descodificação semântica do símbolo expressivo das lágrimas, a leitura profunda da *mágoa grande*, oculta à visibilidade exterior, mas nem por isso menos intensa e autêntica.

2. A persuasão retórica

Subsidiária da *ars oratória*, a retórica das lágrimas é um recurso eloquente cuja utilização recorrente no texto literário quinhentista toca especialmente a alma do destinatário da comunicação, numa osmose de sentimentos e emoções.

Embora insensível às lágrimas de Inês de Castro, Coelho, na peça de António Ferreira, não deixa de ter em conta a sua força retórica, ao remeter para o bem de sua alma o efeito de sua emanção: “Por mágoa dessas lagrimas te rogo / Que este tempo, que tens, inda que estreito, / Tomes pera remédio de tu’ alma”⁵⁰. Em resposta à pretensa realização da justiça e libertação do reino, a acusada interpela às lágrimas os caros filhos inocentes, num apelo à verdadeira justiça, casada com a misericórdia: “hay meus filhos / Choray, pedi justiça aos altos Ceos. / Pedi misericórdia a vosso avô / Contra vós tam cruel, meus innocentes”⁵¹, apelo que toca a piedade do soberano⁵².

N’*Os Lusíadas*, a retórica das lágrimas assume particular ênfase, tanto a nível das personagens mitológicas como das humanas. Identi-

⁴⁸ 2.^a estância, *in id., ib.*

⁴⁹ 3.^a e última volta.

⁵⁰ *Op., cit.*, p. 218.

⁵¹ *Id., ib.*, p. 221.

⁵² Ó mulher forte; / Venceste-me, abrandaste-me. Eu te deixo. Vive, em quanto Deus quer” (*id., ib.*, p. 222).

ficando-se com o povo lusitano. Vénus, ao interceder por ele junto de seu pai, utiliza, no seu discurso persuasório, o recurso das lágrimas que chora⁵³, merecendo, por tal motivo, a comoção do *grão Tonante*, o qual aumenta o choro da filha à medida que a consola: “E destas brandas mostras comovido, / Que moveram de hum Tigre o peito duro, / Co vulto alegre, qual o Céu subido, / Toma sereno e claro o ar escuro. / As lágrimas lhe alimpa e, acendido, / Na face a beija e abraça o colo puro [...],// E co seu apertando o rosto amado, / Que os soluços e lágrimas aumenta, / Como minino da ama castigado, / Que quem no afaga o choro lhe acrescenta, / Por lhe pôr em sossego o peito irado, / Muitos casos futuros lhe apresenta”⁵⁴ também com os “olhos em lágrimas banhados” que a *formosíssima Maria* implora a seu pai, Afonso IV, a sua intervenção na batalha do Salado⁵⁵, enquanto o *fero Amor*, cuja sede “Nem com lágrimas se mitiga”⁵⁶ é responsabilizado pela morte de Inês, a qual, depois de apelar para o *respeito* aos filhos e à *piedade* para com eles e para com ela, propõe o seu exílio “Na Scítia fria, ou lá na Líbia ardente, / Onde em lágrimas viva eternamente”⁵⁷. O nome poético de *fonte das lágrimas*, nascido do pranto das ninfas do Mondego, representa o monumento mais sublime em *memória eterna* dos amores cantados de Pedro e Inês⁵⁸. Misto de representação austera e terrífica com um dramático e sentido discurso autobiográfico, o gigante camoniano Adamastor toca a sensibilidade do leitor com a verosimilhança das suas lágrimas de amoroso rejeitado, mostrando como por detrás da aparente segurança se esconde quase sempre a ternura de uma história triste: “Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano, / Já que minha presença não te agrada, / Que te custava ter-me

⁵³ “Este povo que é meu, por quem derramo / As lágrimas que, em vão, caídas vejo, / Que assaz de mal lhe quero, pois que o amo, / Sendo tu tanto contra meu desejo; / Por ele, a ti rogando, choro e bramo / E contra minha dita, enfim, pejejo” (*Os Lus.*, II, 40: 1-6).

⁵⁴ *Id.*, *ib.*, II, 42: 1-6; 43: 1-6.

⁵⁵ Cf. *id.*, *ib.*, III, 102-105.

⁵⁶ *Id.*, *ib.*, III, 119: 6.

⁵⁷ *Id.*, *ib.*, III, 128: 7-8.

⁵⁸ “As ninfas do Mondego a morte escura / Longo tempo, chorando, memoraram; / E, por memória eterna, em fonte pura, / As lágrimas choradas transformara. / O nome lhe puseram, que inda dura, / Dos amores de Inês que ali passaram; / Vede que fresca fonte rega as flores, / Que lágrimas são a água e o nome Amores” (*id.*, *ib.*, III, 135).

neste engano, / Ou fosse monte, nuvem, sonho, ou nada? / Daqui me parto, irado e quase insano, / Da mágoa e da desonra ali passada, / A buscar outro mundo, onde não visse / Quem de meu pranto e de meu mal se risse”⁵⁹.

Na *Peregrinação*, as lágrimas de duas grandes mulheres, as rainhas de Aaru e do Proom, irradiam uma força retórica deveras impressionante.

Frustrada na sua diligência diplomática no sentido de obter apoio militar dos aliados portugueses de Malaca para a vingança da morte do marido, a rainha de Aaru, dominando a emoção que quase a impede de falar, concilia, na limpidez psíquica da sua imagem, a linguagem do corpo, expressa no rito das mãos erguidas ao céu e no olhar fixo do templo, com a crítica verbal contundente e eficaz: “a desconsolada Raynha se lhe arrazaraõ os olhos dagoa, & com as mãos leuantadas para o Ceo, & os olhos postos na porta da igreja [...], com tantos soluços que quasi não podia falar, disse: Fonte limpa é o Deos que naquella casa se adora, de cuja boca procede toda a verdade, mas os homens da terra são charcos de agoa turua, em que por natureza continuamente moraõ desuarios & faltas pelo que se deue por maldito o que confia no bocejo de seus beijos. Porque vos affirmo senhor Capitão que desque me entendi atégora, nenhũa outra cousa tenho visto, nem ouvido, se não quão os desauenturados como meu marido & eu mais fazem por vos os Portugueses, tanto menos fazeis por elles, & quanto mais deueis, menos pagais”⁶⁰.

De modo semelhante, a rainha do Proom, perante as investidas do tirano de Bramá ao seu reino, também recorre à estratégia das lágrimas, num discurso repassado de humildade e fragilidade tão do agrado masculino, visando com a astúcia e sagacidade dramatúrgicas, a piedade alheia: “Eu a Nhay Niuolau, pobre mulher, aya, & serua deste órfão minino te peço com lagrimas prostrada diante de ty, com aquelle acatamêto que se te deue como a senhor, que não arrãques tua espada contra minha fraqueza, porque sou molher q. me não sey defender, nem sey mais que chorar diante de Deos a sem razão que se me fizer”⁶¹. Infelizmente, tal estratégia não logra o efeito desejado, já que,

⁵⁹ *Id., ib.*, V, 57. Cf. V, 58: 6; 60: 1.

⁶⁰ *Op. cit.*, cap. XXX, p. 85.

⁶¹ *Id., ib.*, cap. CLIV, p. 462.

despeitado pela negação do pai ao seu pedido de casamento, o tirano inflige à rainha vencida a pior das atrocidades, depois de exercer sobre o seu povo um quadro patético que excede em sadismo a mais vampíresca e draculiana imaginação, fazendo do espaço asiático o campeão do exotismo bárbaro.

Na *História Trágico-Marítima*, o VI relato, do boticário Henrique Dias, institui, como no episódio camoniano de Inês de Castro, o que poderíamos designar como a teoria das lágrimas, através do apelo catártico à *pietas* e à *compassio*, por comparação com o instinto animal, com o recurso à interrogação retórica: “porque, que coração houvera ahi tão inhumano, ainda que criado entre Tigres lá nos desertos de Hircania, alimentado cõ o leite das Viboras, que não abrandasse, e comovesse, e rasgasse de todo em mil partes, lembrandolhe onde estava, em terra tão remota e inhabitada, nas derradeiras partes do mundo [...], onde o Piloto veyo a varar de trezentas legoas, cercado de todas as partes de inimigos, para onde quer que houvesse gente?”⁶².

Insistindo nas virtualidades positivas das lágrimas, a diversos níveis e situações, o VII relato, que tem como co-autores um anónimo e o padre António de Castro, apresenta as lágrimas públicas e secretas de Jorge de Albuquerque como o suporte moral da resistência heróica e racional às tentações do suicídio colectivo e da antropofagia: “Vendo Jorge de Albuquerque tamanho espanto na gente, foy cercado de grandissima trifteza e dor, por ver que já não tinha nenhum modo de mantimento, nem que beber [...]; poz-se assim muito triste a cuidar que meyo teria para consolar seos companheiros [...]. Abriose a alma a Jorge de Albuquerque de laftima e compaixão, e arrazaraõse-lhe os olhos de agoa quando ouvio este espantoso requerimento, por ver a que estado os tinha deixado sua necessidade, e lhes disse com muita dor, que aquillo que lhe diziaõ era tão fora de razão”⁶³.

Lágrimas e suspiros, numa cadeia discursiva de grande efeito, são os sememas mais eloquentes do discurso da mágoa, no IX relato, da autoria de Diogo do Couto, entre D. Paulo de Lima e os companheiros, como resposta à desistência de lutar de um e à persuasão contrária de outros, em ambiente de respeito mútuo, simbolizado pelas venerandas barbas do herói interpelado. Amizade, fidelidade, evocação de

⁶² *Op. cit.*, T. I, p. 438.

⁶³ *Id., ib.*, T. II, pp. 44, 47.

um passado glorioso são elementos de um discurso épico que não visa apenas deleitar mas, sobretudo, mover, comovendo: “A estas couzas não pode D. Paulo de Lima deixar de se mover, e de se entregar nas mãos de todos”⁶⁴.

E, apesar de não ser protagonista do relato, D. Joana de Mendonça não deixa de ocupar uma parte significativa das atenções do narrador como a grande heroína da virtude. Após a focalização lírica do quadro do embarque, relevam-se as contradições dolorosas das relações humanas ou as consequências da precipitação desatinada: “Vendo D. Joanna [...] que lhe ficava a filha na Nao, a qual via estar no colo da fria ama, que de lá lha mostrava, mostrando-a com grandes prantos, e lastimas, foraõ tantas as mágoas, e couzas que disse, que moveo a todos chegarem à Nao, e pedirem a menina à ama”⁶⁵. Reflexo das contradições sociais, em face do conflito e direitos e aspirações fundamentais da pessoa, a maternidade *versus* direito à vida, a recusa da ama é vista como uma crueldade atentatória do próprio instinto natural. Perante este dilema, o Destino cruel resolve o problema com um radicalismo confrangedor, obrigando a primeira a um sacrifício isaaquiano⁶⁶.

No último relato, da autoria do doutor Melchior Estácio do Amaral, após o incêndio da Nau Chagas, infligido pelos Ingleses corsários em combate, no mar dos Açores, a jovem D. Luisa de Melo invectiva o insucesso a que a cruel Fortuna a votou, em dois sucessivos naufrágios, não sabendo que mais detestar, se a morte, ao fogo ou à água, se as armas dos hereges: “Ah cruel que me enganafte no naufrágio da Não Santo Alberto, para me pores nefte aperto; fé nelle me afogara, nefte afflicção. Ah pés, que trezentas legoas caminhaftes por terras de Cafres, quanto melhor vos fora comidos de huma ferpente, que agora aqui abrazados de fogo. Oh ingratas áreas da Cafraria, que comeftes, e cubriftes Dona Leonor de Sá, porque me negaftes fepultura em vós,

⁶⁴ *Id., ib.*, T. II, p. 190. Cf. p. 189.

⁶⁵ *Id., ib.*, p. 162.

⁶⁶ “E vendo que lhe era forçado deixalla, tomando ella antes ficar com ella, e em feos braços, que a entregar àquellas cruéis ondas, que pareciaõ que já a queriaõ tragar, virou as cõstas para a Nao, e pondo os olhos no Ceo offereceo a Deos a tenra filha em sacrificio, como outro Isaac, pedindo a Deos misericordia para si, porque sua filha era innocente, e sabia que a tinha bem segura” (*id., ib.*, p. 163). Este sacrificio, porém, atingirá o seu clímax com a submersão da Nau, e com ela a filha de D. Joana, na dolorosa presença testemunhal da mãe.

quando três mezes, e trezentas legoas vos caminhey a pé. Ah vida de desaseis annos mal lograda, que determinação tomais com esta amarga e forçada morte de fogo, ou de agoa, ou de armas de hereges, ficaivos embora vida triste, apartaivos de mim esperanças enganosas”⁶⁷.

3. A indignação satírica

A anulação do efémero, do ilusório, dos falsos valores, numa linha claramente humanista, e a caricatura do convencional e do estabelecido como um falso suposto de grandeza, harmonia e medida, tal como teorizou Wolfgang Kaiser⁶⁸, constituem as duas vias do satírico na literatura portuguesa do século XVI. As lágrimas da indignação ou da caricatura risível representam o grande signo veiculador desta mensagem, juntamente com o discurso verbal, embora não a esgotem, portadoras que são de uma profunda riqueza espiritual que desaloja e confunde, como uma espécie de “sideração e luz”, ou “sentido do absurdo”, nas expressões coligidas por Freud e citadas por Todorov⁶⁹.

A sátira renascentista assume, por vezes, a forma irónica de pranto, como o célebre “Pranto de Maria Parda”, de Gil Vicente, ou a crítica subtil de Sá de Miranda ao despovoamento do Reino, com o movimento expansionista, ou a poética do espanto de Garcia de Resende perante as súbitas e profundas mudanças político-sociais e socioculturais.

Vendo “as ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas e o vinho tão caro, e ella não podia viver sem elle”, Maria Parda lamenta a sua triste condição, lembrando a temática tão actual das várias formas de dependência do vício, originárias da exclusão social: “Eu só quero prantear / Este mal que a muitos toca; / Que estou já como minhoca / Que puzerão a seccar. / Triste desaventurada / Que tão alta está a canada / Pêra mi como as estrellas; / Oh coitadas das guelas! / Oh guelas da coitada! / [...] Carpi-vos, beijos coitados, / Que já lá vão

⁶⁷ *Id.*, *ib.*, T. II, pp. 521 s.

⁶⁸ “No satírico toma-se visível um não-valor duradouro, que talvez seja anulado por alguma coisa de valor. Mas também é possível alguma coisa de inverso: que seja anulado o que tem valor, harmonia e medida” (Wolfgang Kaiser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, trad. port. 6.^a ed, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1976, p. 426).

⁶⁹ Cf. T. Todorov, *Os Géneros do Discurso*, trad. port. Lisboa, Edições 70, 1981, p. 306.

meus toucados, / [...] O vinho mano, meu vinho, / Que ma ora te gastamos”⁷⁰.

Dando conta da circulação da moeda indiana (os pardaús) em Cabeceiras de Basto, Sá de Miranda teme e lamenta a introdução do capitalismo mercantil e suas consequências sociais, como de um inimigo histórico: “Não me temo de Castela / Donde guerra inda não soa, / Mas temo me de Lisboa, / Que ó cheiro d’esta canela / O reino nos despovoa”⁷¹. Evocando o mito decadentista das quatro idades⁷², lamenta o poeta a degradação social⁷³ em termos de uma grave perda: “Não hei por perda esta leve. / Que sejam palavras tudo / Mas ó coração acudo. / Se não, dizei quem se atreve / A dor esperá-la mudo. / São elas porem já muitas, / Fê-las ir crescendo a magoa, / Lembro vos as vossas frutas!”⁷⁴.

Volvendo a sua atenção para a grande viragem histórica que afectou o seu século, que classifica de “nouuas nouedades, / grandes accontescimentos, / & desuairadas mudanças / de vidas, & de costumes”, Garcia de Resende apõe a longa enumeração titânica, quase lamentatória, de exemplos concretos da poética do espanto, bem sugerida musicalmente através da imagem acústica do tambor, que a aliteração do adjetivo *tanto* sugere: “tantos começos, & cabos, / tanto andar, & desandar, / tanto sobir, & descer, / tantas voltas maas, & boas, / tanto fazer, desfazer, / tanto dar, tanto tomar, / tãtas mortes, tãtas guerras, / tam poucas vidas, & pazes, / tanto têer, tanto non têer, / tantos descontentamentos, / tantas & vâas esperanças, / tanto mal, tam pouco bem, / tanto fauor, desfauor, / tanto valer, desualer, / tanto prazer, tantos nojos, / tã pouco dar por virtudes, / tantos falsos soberbos, & baixos / tanto sàber sem dar fructo, / tantos simples, & errados, / tã poucos os que acertam, / tantos seruiços em vão, / tanto medrar sem seruir, / tanto foliar, & prender, / tantos enganos, & modos, / tãtos bõos sem galardam, / & tantos maos sem castigo, / conselhos sem

⁷⁰ Gil Vicente, “Pranto de Maria Parda”, vv. 1-8. 13-14. 25-26, in *Obras de Gil Vicente*, Porto, Leão & Irmão Editores, 1965, p. 1309.

⁷¹ Sá de Miranda, “Carta V – a António Pereira”, vv. 11-14, in *op. cit.*, p. 237.

⁷² “Foi sem malícia e mau erro / A boa idade dourada, / Seguiu logo a prateada; / Não tardou nada a de ferro / Que tudo trouve á espada” (vv. 211-215), in *id.*, *ib.*, p. 245.

⁷³ “Ôa disposição mã, / Longa enfermidade e dor / Que de mal vai em pior, / Onde remédio achará / Se á natureza não for?” (vv. 311-315, in *id.*, *ib.*, p. 248).

⁷⁴ *Id.*, *ib.*, vv. 361-368, p.250.

caridade, / ingratitude sem razam, / cobiças, & pouco amor, / & amizades fingidas [...] tanto trabalhar por vida, / tam pouco por bem morrer, / tantos auaros tiranos”⁷⁵.

A indignação satírica ocupa um espaço considerável no poema épico camoniano, como que estabelecendo um contraste entre a apologia do passado e a desilusão do presente, indignação que não atinge as lágrimas mas adquire um tom emotivo bem acalorado: a crítica à indiferença perante as letras⁷⁶, aos falsos valores⁷⁷, à corrupção do materialismo⁷⁸, à degradação social⁷⁹, à desunião dos cristãos⁸⁰. O desencanto choroso do presente, originando o cansaço da escrita, está bem evidenciado na célebre estância do último canto: “Nô mais. Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / D’hũa austera, apagada e vil tristeza”⁸¹.

Na *Peregrinação*, os episódios do *menino chinês* e do velho sábio Hiticou constituem, entre muitas outras, duas peças satíricas de grande fôlego, ambas dirigidas à dicotomia entre a fé e a vida, a teoria e a práxis.

No primeiro, a crítica à falsa legitimação do roubo, em que a caricatura da hipocrisia religiosa se combina com a linguagem rústica e realista, remata com chave de ouro com o rito da elevação dos olhos e das mãos ao Céu, reforçado pela emotividade e sinceridade das lágrimas e a *deíxis* da comparação sarcástica: “E declarandolhe Antonio de Faria por palauras discretas ao seu modo, lhe não respondeo o moço a ellas, mas pondo os olhos no Ceo, com as mãos aleuantadas disse chorando, bendita seja senhor a tua paciência, que sofre auer na terra gente que falle tão bem de ty, & vse tão pouco da tua ley, como

⁷⁵ Garcia de Resende, *Miscellanea*, Coimbra, França Amado Editor, 1917, “Prólogo”, vv. 17-48. 51-53. Cf. nosso ensaio “A Poética do Espanto na Miscelânea de Garcia de Resende”, in *Stvdia Lvsitanica*, N° 1, Lisboa, Edições Colibri, pp. 151-165.

⁷⁶ Cf. *Os Lus.*, V, 95-100.

⁷⁷ Cf. *id.*, *ib.*, IV, 94-104; IX, 92-93.

⁷⁸ Cf. *id.*, *ib.*, VIII, 97-99.

⁷⁹ Cf. *id.*, *ib.*, VI, 95-96.

⁸⁰ Cf. *id.*, *ib.*, VII, 4-14.

⁸¹ *Id.*, *ib.*, X, 145.

estes miseraueis & cegos, que cuydão que furtar & pregar te pode satisfazer como aos príncipes tyrannos que reynão na terra”⁸².

No segundo, a profanação do sagrado e o roubo sacrílego dos templos chineses de Calemplui são denunciados directamente pela sábia personagem do monge Hiticou e indirectamente pelo próprio narrador, que faz contrastar a violência instaurada pelos nove invasores portugueses, o grosseiro cinismo de António de Faria e o desplante provocatório de Nuno Coelho com o desmaio do bonzo, a serena expressividade da sua postura e a indignação da sua prece lacrimosa e da sua invectiva: “a que o ermitão, olhando para o Ceo, & com as mãos aleuantadas disse chorando, Bemdito sejas Senhor que sofres auer na terra homêes que tomem por remédio de vida offensas tuas, & não por certeza de gloria seruirte hum só dia [...] praza ao Senhor que viue reynando sobre a formosura das estrellas, que te não faça mal entenderes tanto delle quanto mostras nessa palauras, porque te affirmo que muyto mor perigo corre o que isto entende se faz más obras, que o ignorãte sem ley aquem a falta do entendimento está desculpando cõ Deos & cõ mûdo”⁸³. Na linha erasmista, eco da denúncia bíblica do profeta Isaías⁸⁴, que Jesus Cristo reproduz⁸⁵, e Gil Vicente dramatiza na fala do diabo à personagem Sapateiro do *Auto da Barca do Inferno*⁸⁶, esta sátira encontra a sua confirmação popular no adágio: “Bem prega frei Tomás, / mas faz o que ele diz / não faças o que ele faz”.

A *História Trágico-Marítima*, toda ela, constitui uma lúcida e angustiada análise das causas dos naufrágios e um vigoroso aviso proléptico aos responsáveis por tamanha sangria da população e património nacionais. Sumariando tal tarefa, que contempla, além da luta com os corsários, a sobrecarga, os desastres, a querena italiana, a época das partidas, a importância das madeiras e a pilotagem, o último relato situa como causa exponencial a cobiça humana, cujo facto lastima expressivamente com *lágrimas de sangue*: “E he couza lastimosa,

⁸² Fernão Mendes Pinto, *op. cit.*, cap. LV, p. 154.

⁸³ *Id., ib.*, cap. LXXVI, pp. 215. 217.

⁸⁴ “Este povo honra-me com os lábios, mas o seu coração está longe de mim” (Is., XXIX, 13)

⁸⁵ Cf. Mt. XV, 8.

⁸⁶ “Ouvir missa, então roubar / he caminho per’aqui” (Gil Vicente, “Auto da Barca do Inferno”, vv. 334-335).

e para chorar com lágrimas de sangue ver a multidão de Naos que, em poucos annos se perderão por cobiça, com que não sò he de considerar a grande soma de riqueza, que nellas comeo o mar (que fique no arbitrio de cada hum) mas a perda de tanta gente, não sò Fidalgos, Soldados de grande valor mas Pilotos, Mestres, Nautas, e Bombardeiros, gente toda feita nesta Carreira, que lá fazem notavel mingoa”⁸⁷. Esta crítica é tão evidente que o mesmo relato a coloca na boca de um corsário holandês: “Se admiravaõ os Olandezes de o ver tão cheyo de fazenda, e vendo que só o que della se tinha alijado, era bastante para carregar hum grande Nao, diziaõ aos nossos: Dizey gente Portugueza, que nação haverá no mundo tão barbara, e cobiçosa, que commeta passar o Cabo de Boa Esperança na forma que todos passais, metidos no profundo do mar, com carga, pondo as vidas a tão provável risco de as perder, só por cobiça; e por isso não he maravilha, que percais tantas Naos, e tantas vidas; e o que mais nos espanta he ver que não vindo este Navio nem para navegar, nem para pelejar, vos ponhais muito de fizo a quererdes batalha comnosco”⁸⁸.

Conclusão

A linguagem das lágrimas, ainda que não esgotada nesta tríplice abordagem, representa, sem dúvida, uma das mais ricas manifestações literárias e, por consequência, humanas, do século XVI e, por arrastamento, de todas as épocas. Expressão lírica e representação trágica, persuasão retórica e indignação satírica são, pois, três dos mais significativos exemplos desta linguagem polissêmica, cuja decodificação muito nos poderá ajudar a entender a alma humana, nas suas múltiplas situações de realização existencial.

As virtualidades desta linguagem encontram-se bem explicitadas no sermão do padre António Vieira, “Lágrimas de Heraclito defendidas [...] contra o riso de Demócrito” proferido em Roma, perante a rainha Cristina da Suécia e os cardeais da Cúria, em 1674, como sinal arquetípico, juntamente com o riso, do mundo universal e não apenas do pessimismo teatral da sociedade barroca: “Que é este mundo, senão um mapa universal de mistérios, de trabalhos, de perigos, de desgraças, de mortes? E à vista de um teatro imenso, tão trágico, tão funesto,

⁸⁷ M. E. do Amaral, XII relato, *in op. cit.*, T. II, p. 532.

⁸⁸ *Id., ib.*, p. 489.

tão lamentável, aonde cada reino, cada cidade e cada casa continuamente mudam a cena, aonde cada Sol que nasce é um cometa, cada dia que passa um estrago, cada hora e cada instante mil infortúnios; que homem haverá (se acaso é homem) que não chore? Se não chora, mostra que não é racional; e se ri, mostra que também são risíveis as feras”⁸⁹.

⁸⁹ Padre António Vieira, in *Sermões*, vol. V, Porto, Leilo & Irmão Editores, 1959, pp. 430 s.